

Janus o dell'architettura tra le righe del testo di programma

Original

Janus o dell'architettura tra le righe del testo di programma / Palma, R. - In: Tra le righe dell'architettura. Lingua, stile, testo / Armando A., Durbiano G., Lucarini C., Scarpa R.. - STAMPA. - Sesto San Giovanni (MI) : Mimesis, 2022. - ISBN 9788857588216. - pp. 65-86

Availability:

This version is available at: 11583/2962807 since: 2022-05-06T09:43:39Z

Publisher:

Mimesis

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Questo volume intende proporre una riflessione volta a delimitare un campo d'interazione interdisciplinare tra linguistica e architettura, presentandosi come un'occasione e un modello di studio per provare a rispondere ad alcune domande: è lecito considerare la lingua dell'architettura un linguaggio specialistico – al pari delle scienze dure, della medicina, del diritto – o un linguaggio settoriale – come quello impiegato nelle scienze politiche, sociali ed economiche? Tracciare l'evoluzione della storia della lingua dell'architettura può incrementare la consapevolezza del sapere architettonico? Quali tipologie testuali ne segnano lo sviluppo e l'affermarsi? Che *corpus* testuale si presta maggiormente a essere analizzato dal punto di vista linguistico? Quali specificità denotano lo stile di scrittura degli architetti nel tempo? In che modo la scrittura affianca il disegno nel processo progettuale?

Alessandro Armando e Giovanni Durbiano sono entrambi docenti di Progettazione Architettonica al Politecnico di Torino. Collaborano professionalmente in DAR architettura e accademicamente nel progetto interateneo Scienza Nuova. Insieme hanno scritto *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti* (2017) e hanno fondato "Ardeh" (Architectural Design Theory).

Costanza Lucarini è dottoranda in Architettura. Storia e Progetto al Politecnico di Torino. L'obiettivo alla base della sua ricerca è delineare un campo di studi interdisciplinare tra linguistica e architettura.

Raffaella Scarpa insegna Linguistica italiana e Linguistica medica e clinica all'Università di Torino. Si occupa di stilistica, psicopatologia del linguaggio e della relazione tra lingua e potere. Tra le pubblicazioni più recenti *Lo stile dell'abuso. Violenza domestica e linguaggio* (2021).

Mimesis Edizioni
Eterotopie
www.mimesisedizioni.it

30,00 euro

ISBN 978-88-5758-821-6



9 788857 588216

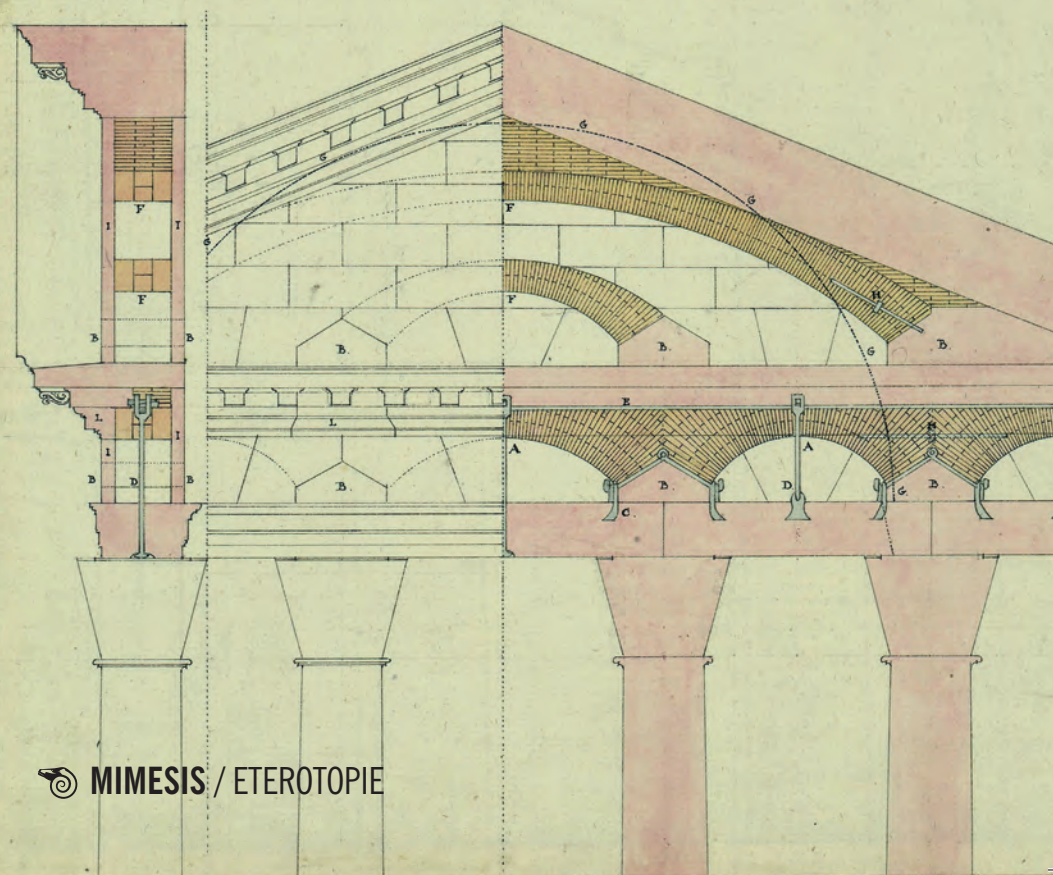
A. ARMANDO - G. DURBIANO - C. LUCARINI - R. SCARPA (A CURA DI) TRA LE RIGHE DELL'ARCHITETTURA

MIMESIS

TRA LE RIGHE DELL'ARCHITETTURA

LINGUA, STILE, TESTO

A CURA DI ALESSANDRO ARMANDO, GIOVANNI DURBIANO,
COSTANZA LUCARINI, RAFFAELLA SCARPA



MIMESIS / ETEROTOPIE



 **MIMESIS / ETEROTOPIE**

N. 785

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)





TRA LE RIGHE DELL'ARCHITETTURA

Lingua, stile, testo

a cura di

Alessandro Armando, Giovanni Durbiano,
Costanza Lucarini, Raffaella Scarpa

 MIMESIS

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino e il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino.

Comitato Scientifico:

Alessandro Armando (Politecnico di Torino)
Marco Biffi (Università di Firenze)
Serenella Baggio (Università di Trento)
Francesca M. Dovetto (Università di Napoli Federico II)
Giovanni Durbiano (Politecnico di Torino)
Edoardo Piccoli (Politecnico di Torino)
Rosa Piro (Università di Napoli L'Orientale)
Piero Ostilio Rossi (Università di Roma La Sapienza)
Raffaella Scarpa (Università di Torino)

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 785
Isbn: 9788857588216

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

PREMESSA	7
LA LINGUA DI ARCHITETTURA: ALCUNE RIFLESSIONI A MARGINE DI VENTICINQUE ANNI DI STUDIO <i>di Marco Biffi</i>	13
PAROLE ECLETTICHE. VITA, MORTE O SOPRAVVIVENZA DEI LESSICI ARCHITETTONICI NELL'ITALIA DEL LUNGO OTTOCENTO <i>di Sergio Pace</i>	41
JANUS O DELL'ARCHITETTURA TRA LE RIGHE DEL TESTO DI PROGRAMMA <i>di Riccardo Palma</i>	65
AI MARGINI DELLA SCRITTURA ARCHITETTONICA. GLI EFFETTI DELLA NOTA NELLO SPAZIO SCRITTO DELL'ARCHITETTURA <i>di Gregorio Astengo e Andrea Dutto</i>	87
I VOLGARI ITALIANI NEGLI SCRITTI DI ARCHITETTURA DAL MEDIOEVO AL RINASCIMENTO E LE PRIME TRADUZIONI DEL "DE RE AEDIFICATORIA" DI LEON BATTISTA ALBERTI <i>di Anna Siekiera</i>	111
FRANCESCO SANSOVINO E LA SUA VENEZIA, CITTÀ NOBILISSIMA E SINGOLARE <i>di Costanza Lucarini</i>	139
UNA NUOVA TRADUZIONE VITRUVIANA DEI PRIMI DEL CINQUECENTO: IL MS. OTTOBONIANO LATINO 1653 DELLA BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA <i>di Matteo Mazzone</i>	161

L'ITALIANO DELL'ARCHITETTURA CIVILE E MILITARE ALL'ESTERO: UNO SGUARDO SUL LESSICO PORTOGHESE <i>di Emanuele Ventura</i>	177
LA LINGUA CODIFICATA DEL DOCUMENTO DI PROGETTO: ALLE ORIGINI DELLA PROFESSIONE LIBERALE <i>di Francesca Favaro</i>	197
KANN MAN DAS GLÜCK ZEICHNEN?...!..? (BRUNO TAUT 1920) <i>di Roberto Secchi</i>	213
ESERCIZIO DELLO SPIRITO E METAFORE ARCHITETTONICHE NEI TESTI DEI PAPI <i>di Rosa Piro</i>	235
PRELIMINARI PER UNO STUDIO SUL RAPPORTO TRA LINGUA E ARCHITETTURA FRA GLI ANNI SESSANTA E SETTANTA IN ITALIA. IL CASO DE CARLO <i>di Beatrice Dema</i>	255
LE PAROLE E I PENSIERI: IMMAGINARE UN GLOSSARIO LINGUISTICO-CONCETTUALE DI GABETTI STUDIOSO <i>di Chiara Dalmasso</i>	289
SE LE FORME SONO SEMPLICI, LO È ANCHE LA LINGUA DELL'ARCHITETTO? IL CASO DI ALDO ROSSI <i>di Serenella Baggio</i>	309
IL SENSO DEL PROGETTO. IL RUOLO DELLA LINGUA PER LA PRODUZIONE DI VALORI NELLA DISCIPLINA ARCHITETTONICA <i>di Federico Cesareo</i>	331
ISTRUIRE, ORGANIZZARE E TRADURRE NEL PROCESSO ARCHITETTONICO <i>di Silvia Balzan e Tommaso Listo</i>	349



RICCARDO PALMA

IANUS O DELL'ARCHITETTURA TRA LE RIGHE DEL TESTO DI PROGRAMMA

Il nome *Ianus* deriverebbe dalla radice indoeuropea *ei-, ampliata in *y-aa- con il significato di “passaggio” che, attraverso una forma *yaa-tu, ha prodotto anche l'irlandese *ath, “guado”.¹

Come Giano, il testo di programma del progetto di architettura agisce da interfaccia testuale bifronte che si frappone tra committente e progettista, volgendo verso ciascuno dei due soggetti una sola delle sue facce. Infatti, benché il testo sia unico, l'architetto progettista e il committente – sia esso una persona fisica o un Ente pubblico o privato – leggono il programma da punti di vista diversi, poiché distinti sono gli obiettivi che si pongono. Il committente desidera la realizzazione di un oggetto che possa risolvere una serie di problemi, l'architetto, pur consapevole della necessità dei vincoli che il programma pone, desidera risolvere i problemi del progetto impiegando figure architettoniche.

Il testo di programma funziona perciò come un dispositivo di trasmissione dei problemi del progetto che, guardato dal lato del progettista, produce significati propri, indipendenti dal significato originariamente attribuito dal committente. In questo senso più che di passaggio, ritornando ai significati di *Janus*, sarebbe meglio parlare di “guado”, dato che l'atto del guardare costringe chi lo compie quantomeno a bagnarsi e quindi a modificare il proprio stato.

Prima di affrontare alcune delle diverse configurazioni di questo guado che unisce/divide il committente dal progettista, è utile fare qualche considerazione generale sul funzionamento del testo di programma in architettura.

1 G. Dumézil, *La religion romaine archaïque, avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Payot, Paris 1964; ed. it., *La religione romana arcaica*, Rizzoli, Milano 2001, p. 291.



Il programma come testo performativo

È necessario che un programma sia costruito sulla base di riferimenti all'architettura, che parli di architettura. Un programma deve domandare o meglio prescrivere la costruzione di architettura, ma non può farlo che descrivendo delle altre architetture, appoggiandosi alla descrizione di edifici e di città che il programma può anche astenersi dal nominare espressamente, ma che devono essere presenti nella stesura del programma.²

Nel suo *Teoria degli atti linguistici*⁵ John Langshaw Austin propone di distinguere tra asserzioni, o enunciati *constativi*, che rappresentano uno stato di cose e sono veri o falsi, e un'altra classe di enunciati che non sono né veri né falsi e che realizzano effettivamente l'azione a cui si riferiscono. Austin li chiama *performativi*. Questi enunciati contengono quindi una dimensione progettuale, anche nel senso etimologico più generale, quello di *pro-jecto*, gettare avanti: rimandano cioè a una *performance* che deve essere compiuta e, nel fare questo, evidentemente, comprendono anche la possibilità del suo fallimento. Essi producono o trasformano una situazione, operano³.

Se il testo del programma del progetto di architettura si può considerare un testo prescrittivo, poiché appartiene alla schiera dei testi istitutori che indicano gli obiettivi che devono essere raggiunti dal progetto, allo stesso modo questo stesso testo non può che appartenere alla famiglia dei testi performativi in quanto testo che cerca di indurre una *performance* esplicita, cioè il compimento del progetto.

Benché questa *performance* si collochi nel futuro e consista nella produzione di un nuovo oggetto, ciò che rende performativo il testo di programma è la ripetizione, in quanto la performatività dipende dagli aspetti convenzionali contenuti nel testo. Nel commentare le teorie di Austin, Jacques Derrida si domanda infatti:

2 G. Motta, A. Pizzigoni, *L'orologio di Vitruvio. Introduzione a uno studio della macchina di progetto*, Unicopli, Milano 1998, p. 89.

3 Vedi J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1975.

[...] un énoncé performatif pourrait-il réussir si sa formulation ne répétait pas un énoncé “codé” ou itérable, autrement dit si la formule que je prononce pour ouvrir une séance, lancer un bateau ou un mariage n’était pas identifiable comme conforme à un modèle itérable, si donc elle n’était pas identifiable en quelque sorte de “citation”?⁴

Il testo performativo è quindi un testo che “cita” altri testi e che su questa ripetizione fonda la sua efficacia. Nel programma di progetto tale dimensione convenzionale risiede nella presenza, implicita o esplicita, di figure architettoniche che rappresentano le possibili soluzioni ai problemi che il programma espone. Come potrebbe infatti il testo di programma prima concepire e poi esprimere un problema di progetto senza che tale problema non sia già stato risolto precedentemente? La presenza ancorché remota di architetture precedenti alla stesura del testo di programma è la condizione stessa della sua esistenza. Prescrizione e descrizione sono perciò legate da una condizione di indecidibilità: non si può formulare un problema senza presupporre le sue soluzioni, ovvero senza le architetture che preesistono al progetto e che fondano la possibilità d’esistenza del problema.

Il programma come testo problematico

I problemi hanno un valore oggettivo. [...] Un oggetto al di fuori dell’esperienza non può essere rappresentato se non in forma problematica.⁵

Se la performatività del testo di programma ci induce a pensare che nella sua struttura logica il ruolo delle figure d’architettura sia centrale, è in una teoria generale dei problemi che possiamo cercare il fondamento teorico della presenza della figura-soluzione nella formulazione del problema di progetto. Si tratta di decostruire una coppia di falsi opposti: la coppia problema/soluzione. Come afferma Gilles Deleuze in *Differenza e ripetizione*, “la risolvibilità

4 J. Derrida, *Marges (Signature, événement, contexte)*, Les Editions du Minuit, Paris 1972, p. 389.

5 G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971, p. 295; ed. orig., *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968.

deve discendere dalla forma del problema: anche la forma della soluzione potrebbe dipendere dalla forma del problema: l'enunciato deve contenere il germe della soluzione"⁶. Il programma di progetto, alludendo a un oggetto che non c'è ancora, rappresenta l'oggetto assente in forma problematica: se seguiamo questa impostazione, dobbiamo quindi pensare che nel testo del programma, in qualche modo e in qualche forma, si annidi la presenza di quelle figure che costituiscono la soluzione ai problemi che il programma pone al progettista.

Deleuze riporta l'opposizione tra problema e soluzione alla nozione kantiana di Idea, al fatto cioè che – secondo Kant – “i veri problemi sono Idee, e che tali Idee non sono soppresse dalle ‘loro’ soluzioni, in quanto costituiscono la condizione indispensabile senza di cui nessuna soluzione potrebbe mai esistere”⁷. Se, nel pensiero, formulare un problema significa costruire un'idea, dobbiamo ritenere che, allorché all'interno del testo programmatico vengono formulati i problemi del progetto, ciò che si produce è molto di più che una serie di domande aperte. Secondo questa impostazione non esisterebbe una fase problematica del progetto come fase disgiunta da (e precedente la) figura che risponde al problema formulato. Non esisterebbe cioè una risposta che viene semplicemente dopo l'articolazione del problema, poiché già in questa fase si determinano le condizioni di esistenza delle figure che lo risolvono. Tale condizione risiede nella doppia natura prescrittivo-descrittiva del testo del programma. Il sottile rapporto che si crea tra l'infinità di forme che risolvono un problema progettuale e quella limitazione che la particolare formulazione del problema induce dentro il mondo infinito delle figure possibili, fa sì che ogni risposta appartenga dunque, come caso particolare, a una famiglia di figure già precedentemente individuata dal problema.

Se “risolvere vuole sempre dire generare le discontinuità sul fondo della continuità”⁸, a ogni idea-problema corrispondono infinite figure-soluzione che producono una serie infinita di oggetti ma, allo stesso tempo – e senza alcuna contraddizione – determinata.

6 G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, cit., p. 291.

7 Ivi, p. 274.

8 Ivi, p. 263.

La forma del programma o del committente esplicito: il progetto di Leonardo da Vinci per la dimora di Manolo de Guiscardi

Nota che li volemo (camera una cum) saloto uno de braccia 24, una Guarda Camera per mi. Una camera cum camere doue per mia mulier et le done sue cum la sua cortexela.

Item stala una dopia per cavali 16 cum camera de famelie da stalla.

Item cuxina una. cum la dispensa apresso.

(Item camere doue cum una canzelaria).

Item saroto uno de braccia 20 per manzar la famelia.

Item camera una.

Item canzelaria una.

Con queste parole, vergate su un foglio del *Codice Atlantico*, Mariolo de' Guiscardi commissiona a Leonardo il progetto per la sua dimora milanese⁹ (fig. 1). Il testo descrive innanzitutto l'elenco degli ambienti di cui si dovrà comporre la dimora. In qualche caso viene indicata la loro dimensione e in un paio di occasioni (la cucina e le camere) è prescritta anche la vicinanza con altri ambienti.

Oltre a queste prescrizioni esplicite, il testo contiene una serie di altre indicazioni che sono desumibili dai suoi aspetti puramente grafici: infatti esso è disposto su righe che corrispondono a raggruppamenti di ambienti. Il *saloto* sta nella stessa riga insieme alla *Guarda Camera* padronale; la camera della moglie del committente insieme a quelle delle sue dame di compagnia e a una piccola corte scoperta, e così via. Con la sua struttura a righe il testo allude a un'organizzazione spaziale della dimora impostata su gruppi di ambienti funzionalmente prossimi tra loro. Leonardo, nel testo che accompagna lo svolgimento successivo del progetto, chiama queste relazioni *contingenze*. Il problema principale espresso dal testo del programma di Mariolo de' Guiscardi è quindi quello distributivo: dato un certo numero di ambienti per i quali si danno abbastanza per scontati gli aspetti funzionali e dimensionali, quale sarà la loro disposizione complessiva e quali relazioni distributive intercorreranno tra loro?

9 Leonardo da Vinci (1497), *Codice Atlantico*, fol. 158 r-a, v-a, c.

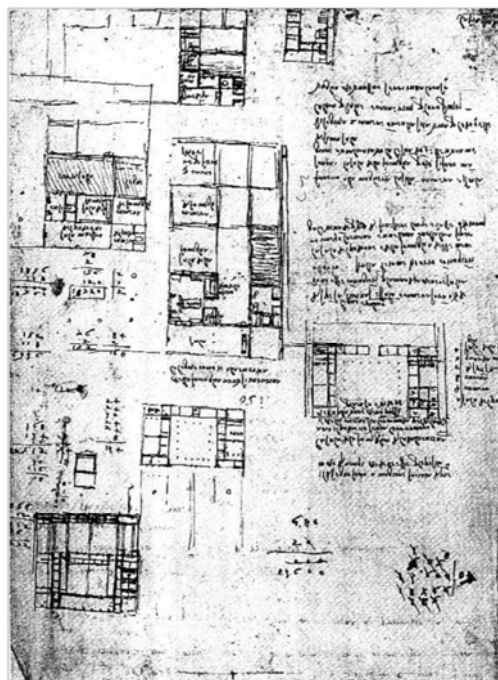


Fig. 1. Leonardo da Vinci, *Progetto per Casa Guiscardi*, 1497, in *Codice Atlantico*, fol. 158 r-a, v-a, c. Testo di programma, disegni e testi di progetto.

La “macchina di progetto” messa in moto dalle parole di Mariolo muove i suoi primi passi subito sotto il testo vergato dal committente. Sullo stesso foglio, Leonardo comincia a disegnare la pianta di una corte nella quale si distingue chiaramente un portico a colonne. Negli schizzi successivi vediamo come, attorno a questo impianto a corte, si dispongono corpi di fabbrica che contengono i raggruppamenti di ambienti elencati nel testo iniziale. Il sistema delle *contingenze* detta una rigida prossemica tra le stanze e determina anche l’impiego di corpi di fabbrica di volta in volta singoli, doppi e tripli in funzione delle diverse esigenze. Nel disegno che sembra più compiuto i quattro lati della corte sono formati da: un corpo di fabbrica singolo sulla strada, un corpo triplo laterale che contiene gli appartamenti padronali e il complesso della cucina, un secondo corpo laterale, questa volta doppio, con le stanze delle donne e le stalle e, per finire, un semplice muro posto sul lato opposto all’ingresso. La figura regolare della corte funge quindi da elemento organizzatore formalmente semplice

che unisce una serie di volumi molto diversi tra di loro e abbastanza complessi internamente.

Ma che rapporto intercorre tra questa soluzione e il testo di Mariolo? La prima cosa che possiamo notare è che la forma a elenco giustificata a sinistra del testo contiene la figura di un percorso distributivo lineare a pettine (cioè che distribuisce da un solo lato). Questa figura testuale prende la forma architettonica di un portico più volte ripiegato per dare vita allo sviluppo quadrangolare della corte. Ciò significa che Leonardo, pur rispettando pienamente i rapporti funzionali e distributivi espressi dal testo di programma, ha introdotto una figura che è già parzialmente presente nel testo. Infatti, se noi potessimo svolgere il portico tracciato da Leonardo e disporlo lungo una stessa direzione troveremmo esattamente la figura che il testo conteneva graficamente.

È chiaro però che il testo veicola un'informazione circa la figura tipologica da adottare per la soluzione di progetto che, pur essendo evidente sia a Mariolo che a Leonardo, a noi sfugge. È chiaro, cioè, che la lista vergata da Mariolo è in qualche modo la descrizione di una corte e che la soluzione al problema lì presentato è in qualche modo già data. Infatti, quando Mariolo scrive, non può che avere in mente una corte, perché, alla fine del Quattrocento a Milano, l'edificio a corte è "la" casa patrizia. Questo fatto non significa però che il testo esprima un falso problema e che tutto sia già dato indipendentemente da esso. Basta osservare il lavoro di Leonardo e l'esito finale per capire che in realtà la presenza implicita della figura tipologica della corte si configura come una condizione della soluzione più che la soluzione stessa. Ne è, per così dire, lo scenario, lo sfondo all'interno del quale la soluzione può essere ammessa. Parafrasando Michel Foucault, potremmo dire che prima di poter dirsi giusta o sbagliata la soluzione deve essere "nel vero"¹⁰ e la figura della corte assume in questo caso proprio il ruolo di paradigma dentro il quale il problema progettuale della dimora patrizia trova le condizioni della sua risolubilità.

Ma allora, che ruolo ha il testo di Mariolo nel progetto di Leonardo? Proviamo a elencare alcuni aspetti del suo funzionamento rispetto al progetto: il testo rimanda a una figura implicita ma al

10 Cfr. M. Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971; tr. it., *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004.

contempo è esso stesso figura in quanto si organizza graficamente in un elenco giustificato a sinistra che rimanda all'elemento distributivo del portico; esprime i problemi del progetto ma al contempo indica o addirittura prefigura le sue soluzioni accostando i diversi ambienti tra loro; prescrive quindi ciò che deve ancora essere prodotto ma al contempo descrive implicitamente il tipo della casa a corte. Costantemente preso in un doppio gioco, violentemente intaccato da potenti paradossi ma indissolubilmente legato alle figure del progetto, poiché assolutamente necessario alla sua produzione, il testo di Mariolo è un caso emblematico di ciò che a partire dalla modernità è stato chiamato programma di progetto.

La natura del programma o del committente implicito: gli esercizi di Georges Gromort all'École des Beaux Arts

Il Capitolo X del libro *Essai sur la Théorie de l'Architecture* di Georges Gromort si intitola *Composition – Lecture et analyse du programme*. Con esso l'autore si prefigge lo scopo di fornire “méthodes d'enseignement” in grado di “apporter à des débutants une clarté sur un ordre de choses qu'ils ignorent”, cioè l'importanza di una lettura attenta (“attentive”) del programma. Nel descrivere l'obiettivo di questa attenzione è subito annunciato un doppio gioco:

Malheureusement cette lecture attentive que nous conseillons pour suite, comme il arrive parfois en matière d'art, deux fins qu'il n'est souvent pas très facile de concilier: l'une, d'ordre scientifique, qui consiste à analyser les données du problème sans négliger un mot ni une virgule, l'autre d'ordre esthétique, qui nous conseille de voir les choses largement et de donner à notre imagination un libre cours [...].¹¹

Dopo una lettura rapida, ma attenta, finalizzata a ricavare un'impressione generale circa il carattere dell'edificio da progettare, inizia una fase in cui è necessario considerare una serie di aspetti problematici del programma, come ad esempio quello relativo al sito:

11 G. Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture*, Vincent Fréal & C., Paris 1946, p. 205.

Ce qui nous a surtout intéressés au cours de notre première lecture, ce sont les à côté, ce que j'appellerai la littérature du texte: c'est le but de la construction envisagée, l'esprit, large ou mesquin, dans lequel elle semble avoir été conçue; parfois, c'est son utilité morale, s'il s'agit d'un établissement public. C'est le site, le climat, la déclivité du terrain, la plaine ou la montagne, le mouvement d'une artère principale ou la gaîté d'un grand parc fréquenté.¹²

Questa fase ha come obiettivo la formazione di una “liste simplifiée des éléments qu'on nous aura énumérées”¹³ e di cui si comporrà il progetto. Ma, se il Capitolo X prosegue con l'esposizione di una serie di regole riguardanti la disposizione degli elementi secondo i precetti accademici della composizione per assialità, nel Capitolo seguente, intitolato *Composition – Etude d'un programme déterminé*, troviamo la trattazione del passaggio dalla lettura del programma alla definizione delle figure del progetto. Attore centrale di questo passaggio – vero e proprio atto inaugurale del disegno del progetto, ma al tempo stesso ancora del tutto partecipe dello statuto grafico della scrittura – è lo schema, ovvero un grafico dove si studia “la position relative des éléments, sans nous préoccuper de leur forme ni, dans une large mesure, de leur dimension”¹⁴. Si tratta, è chiaro, dello schema distributivo che costituisce quell'elemento a metà strada tra testo e figura capace di trasformare il problema annunciato nel programma in una configurazione spaziale già densamente abitata dall'architettura¹⁵.

Proprio sull'estrazione di uno schema da un testo programmatico si basa il principale esercizio proposto da Gromort nel Capitolo IX. Un esercizio che, per come viene costruito, assume un significato emblematico della condizione del testo di programma. Gromort infatti propone agli allievi di trasformare un testo descrittivo in un testo prescrittivo:

12 Ivi, p. 207.

13 Ivi, p. 208.

14 Ivi, p. 218.

15 Sul ruolo dello schema nel funzionamento del progetto di architettura vedi il mio *Il n'y a pas hors du schème*, in V. Cavedagna, A.A. Dutto (a cura di), *SCHEMA. Towards a philosophical architectural dictionary*, “Philosophy Kitchen”, Extra n. 3, 2019, pp. 49-68.

[...] si nous lisons dans un journal le récit de l'inauguration d'un édifice, il nous resterait de cette lecture, selon le degré d'adresse du chroniqueur, une vision plus ou moins confuse de ce que cet édifice pouvait bien être. Or cet article répéterait forcément la plupart des données du programme: c'est le style seul que nous les présenterait différemment.¹⁶

Subito dopo, viene riportato un lungo brano giornalistico in cui è descritta l'inaugurazione di un Conservatorio regionale. Analizzando l'articolo come se fosse un programma di progetto, Gromort deriva una lista di elementi funzionali che dispone secondo uno schema già del tutto architettonico (vedi fig. 2). Assumendo come indecidibile il rapporto tra testo descrittivo e testo prescrittivo (distinti solo dallo "style") – quindi riconoscendo l'intrinseco riferimento all'architettura contenuto in tutti i programmi – Gromort dimostra ai suoi allievi come il programma debba essere smontato e rimontato in vista del progetto e come questo procedimento si svolga ancora del tutto all'interno delle dimensioni spaziali del testo. Così la disposizione nello spazio bianco della pagina delle parole che designano gli elementi dell'edificio descritto dall'articolo, obbedisce agli indizi contenuti nel testo e rimanda a una configurazione spaziale nella quale il vestibolo dà accesso a una serie spazi minori ai lati mentre distribuisce centralmente gli spazi principali dell'edificio: la *Grande salle*, la *Salle d'ensemble*, la *Bibliothèque*. Gli schemi che seguono, mostrando possibili varianti di questa configurazione di base (vedi fig. 2), rappresentano solo un passaggio grafico, ma non aggiungono quasi nulla all'architettonicità della figura contenuta nella lista precedente.

16 G. Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture*, cit., p. 220.

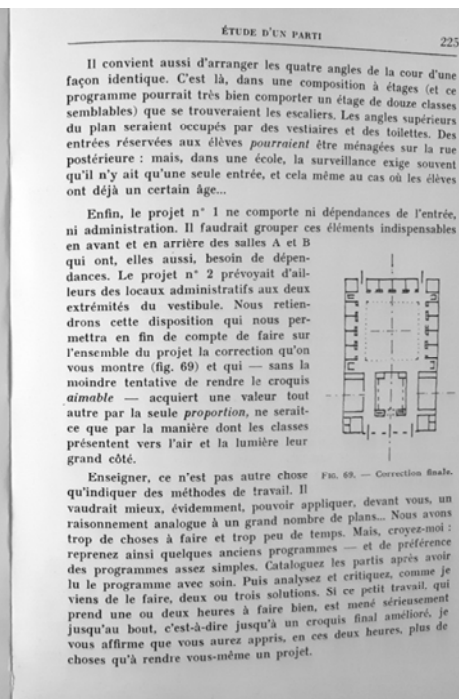
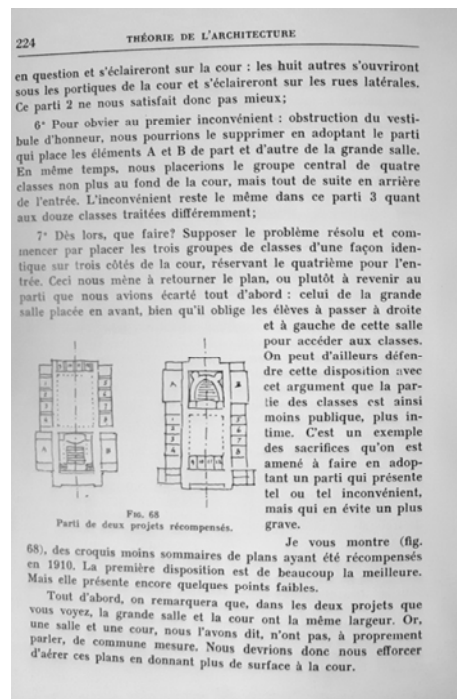
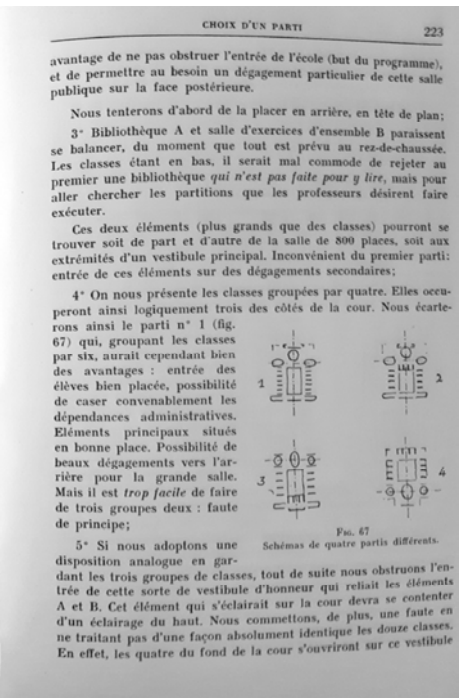
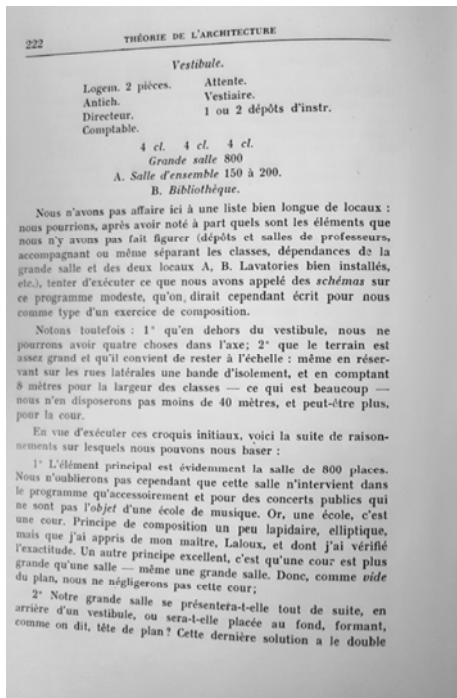


Fig. 2. Georges Gromort, (1946), *Essai sur la théorie de l'architecture*. Estratto dalla pagina 166 alla pagina 169.

Quello di Gromort è dunque il tentativo di fornire agli allievi dell'*Ecole* una vera e propria teoria analitica del testo di programma. Proseguendo la linea di studio avviata da Julien Guadet, Gromort testimonia sia l'esistenza di un problema ancora aperto circa la definizione delle tecniche che permettono all'architetto di "ag-gredire" il programma in vista del progetto, sia la necessità di un "lavoro" sul programma che, attraverso queste tecniche, ne esplori gli aspetti architettonici latenti.

La logica del programma o del committente involontario: la stanza con lo strapiombo di 10 metri nell'Autobiografia scientifica di Aldo Rossi

Come stabilire la dimensione e quale dimensione. In questa estate del 1977 stavo all'Osteria della Maddalena quando nel corso di una conversazione poco afferrabile ho colto una definizione architettonica. L'avevo trascritta: "C'era uno strapiombo di dieci metri nel punto più alto della stanza". Ignoro a quale contesto si riferisse questa frase ma trovo che una nuova dimensione si era stabilita: è possibile vivere in camere con strapiombo? Esiste la possibilità di un progetto di questo tipo che sia rappresentabile oltre la memoria e l'esperienza? [...] Così è vero che ogni architettura è anche un'architettura dell'interno, o meglio, dall'interno [...].¹⁷

Aldo Rossi cattura involontariamente una frase apparentemente priva di senso durante una cena in un'osteria e si pone il problema del progetto che da quella frase è possibile sviluppare. Al di là delle interpretazioni metaforiche che sono state date a questo celebre brano dell'*Autobiografia scientifica* e che ne hanno ricondotto il significato a letture psicologiche e/o teoriche, credo che si possa anche prendere alla lettera l'intento dichiarato da Rossi per capire come un testo rubato, perché involontariamente arrivato all'architetto, possa diventare un vero e proprio programma di un progetto di architettura. Ciò riguarda una dimensione del testo di programma che non appartiene ad alcuna volontà preordinata: né quella del

17 A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, p. 29.

committente, né quella del progettista. Una dimensione nella quale il testo assume in sé entrambi ruoli.

“Quello strapiombo Rossi lo ha visto da ragazzo e ne è rimasto affascinato. Sono le case distrutte dalla guerra che mostrano all'esterno ciò che resta del loro interno, appeso alle pareti in un modo del tutto improbabile”¹⁸, scrive Antonio Monestiroli, cogliendo nella frase “rubata” da Rossi un riferimento esplicito al tema del cortocircuito tra esterno e interno in architettura. Rossi infatti parla di “un'architettura dell'interno, o meglio, dall'interno”, sottolineando con quel “dal”, come vedremo più avanti, il ruolo importante del movimento. La stanza con uno “strapiombo di 10 metri” mette infatti in relazione diretta e dinamica uno spazio interno, la stanza, con una configurazione, lo *strapiombo*, assolutamente esterna e non riferibile solo all'architettura, giacché il termine “strapiombo” si usa per le pareti di roccia, come, ad esempio, riporta la Voce *strapiombo* dell'Enciclopedia Treccani:

“strapiombo” s. m. [deverbale da *strapiombare*]. 1. Lo strapiombare; conformazione di una qualsiasi struttura o superficie le cui parti superiori sporgono verso l'esterno rispetto a quelle inferiori: *parete, muraglia, roccia a strapiombo*, anche, la struttura o la superficie che strapiomba e, più genericam., scoscendimento, precipizio: *uno s. di parecchi metri; cadere da uno s.; una ringhiera che limita uno strapiombo sul mare* (Tomasi di Lampedusa). In partic.: a. Nelle costruzioni edili, lo strapiombo delle strutture verticali può essere voluto, come per es. nelle caratteristiche facciate delle vecchie case olandesi, ma più spesso è indice di dissesto statico più o meno grave dovuto a cause varie, quali spinte impreviste o cedimento delle fondazioni (com'è il caso, per es., della torre pendente di Pisa). b. Nell'alpinismo, conformazione rocciosa che sporge dalla linea verticale della parete, limitata a singoli tratti o anche estesa per molti metri; quando è netta e decisamente aggettante, si denomina *tetto*, [...].¹⁹

Se interpretiamo alla lettera il significato geometrico e strutturale di “strapiombo” il problema progettuale di uno “strapiombo di 10 metri nel punto più alto della stanza”, esce quindi dalla di-

18 A. Monestiroli, *Il mondo di Aldo Rossi*, LetteraVentidue, Siracusa 2015, p. 22.

19 Voce “strapiombo”, Enciclopedia Treccani on-line, <http://www.treccani.it/vocabolario/strapiombo/>

mensione paradossale per entrare nel mondo dell'architettura costruibile. Cominciamo infatti a notare che i 10 metri non sono da imputare alla dimensione verticale relativa all'altezza della stanza ma bensì alla dimensione orizzontale della lunghezza dell'elemento aggettante, che può essere inteso come una mensola orizzontale o, come succede nelle formazioni rocciose o alle murature in dissesto statico, come un piano inclinato. Rossi infatti scrive che lo strapiombo sta "nel punto più alto della stanza" e perciò distingue chiaramente la dimensione verticale, che non è specificata, dalla dimensione orizzontale dei 10 metri dello *strapiombo* che è invece dichiarata. Quindi abbiamo una stanza di altezza indefinita nella quale o dalla quale si realizza uno strapiombo che sporge di 10 metri rispetto alla verticale. Il programma progettuale che deriva dalla frase può quindi essere riassunto da due caratteri: uno spazio che raccordi un interno con un esterno e che realizzi in questo raccordo uno strapiombo inteso come una sporgenza che, seguendo gli indizi fin qui esposti, potrebbe essere intesa come un affaccio da un interno verso un esterno.

Malgrado tutte le interpretazioni metaforiche del passo dell'*Autobiografia*, ci sono almeno due progetti di Rossi che corrispondono a queste caratteristiche. Sono progetti famosissimi e molto studiati: li descriverò solo succintamente e per quei soli aspetti che interessano il tema che sto sviluppando. Premetto inoltre che entrambi i progetti sono precedenti l'episodio dell'Osteria della Maddalena: qui infatti non si tratta di operare un'eziologia storica dei progetti di Rossi ma semplicemente di descrivere le relazioni logico-figurali tra un testo e alcune architetture. Se può servire, la frase "rubata" da Rossi può essere considerata come una sorta di relazione di progetto invece che un programma; ricordando però che tra i due testi, uno descrittivo e l'altro prescrittivo, sussiste uno scambio, tant'è che le figure impiegate da Rossi in questi due progetti si ritrovano anche più avanti in altre sue opere.

Il primo progetto, anche in ordine di tempo, è quello sviluppato insieme a Luca Meda e Gianugo Polesello per il *Monumento alla Resistenza* a Cuneo nel 1962 (fig. 3). La sezione del cubo di 12 metri per 12, che rappresenta il dispositivo principale del progetto, è formata da una scalinata che porta a una stanza interna dalla quale

ci si affaccia verso la valle del fiume Gesso che delimita il lato est della città. Ovviamente non si tratta di uno *strapiombo* in senso strutturale perché il piano inclinato, ovvero la scalinata, è inciso nella massa del cubo e non è portato da una mensola. Ciò non di meno, chi sale la scalinata vive però l'esperienza di uno *sporgersi* da un interno verso un esterno: prima entra in uno spazio del tutto interno – sensazione enfatizzata dall'impossibilità di scorgere dall'esterno la fine della scalinata – poi giunge in una stanza a cielo aperto – e qui l'opposizione tra interno e esterno diventa indecidibile – per sporgersi infine verso la vallata dall'apertura a nastro che chiude la sequenza e che si rivolge al paese di Boves, medaglia d'oro della Resistenza.

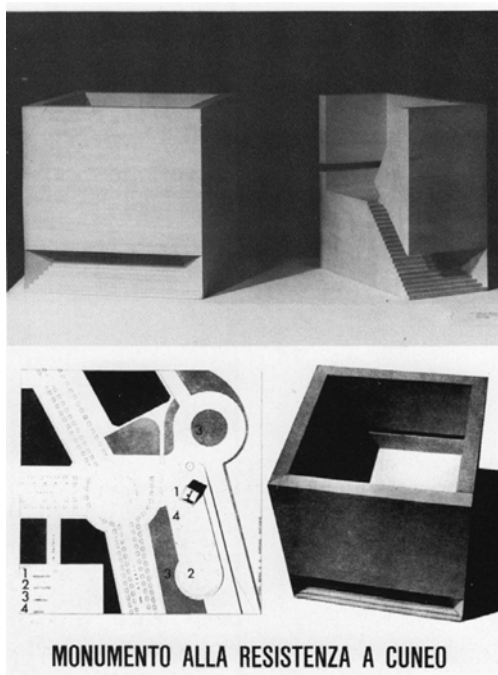


Fig. 3. Aldo Rossi, Gianugo Polesello, Luca Meda, *Monumento alla resistenza*, Cuneo 1962. Vista del modello sezionato, planimetria e vista del modello dall'alto.

Diversamente, nel secondo progetto, *La Piazza del Municipio e monumento ai partigiani* a Segrate, realizzato tra il 1965 e il 1967, lo *strapiombo* presenta una declinazione strutturale mentre il percorso si svolge completamente a cielo aperto. Compresa tra due setti murari, una stretta scalinata porta a un camminamento in

quota al cui termine è possibile affacciarsi all'interno di una trave cava a sezione triangolare realizzata in cls, come il resto del progetto²⁰. La trave ospita una vasca d'acqua lineare che riproduce i canali d'irrigazione della pianura padana e si appoggia da un lato ai due setti della scalinata e dall'altro a una colonna cilindrica di diametro pari alla base della trave. Rispetto alla colonna la trave sporge di circa un paio di metri – non certo i 10 metri della frase “rubata” – realizzando così uno *strapiombo* dal quale sgorga una cascata d'acqua che rimanda alle cascate del paesaggio alpino²¹.

“Singolare che anche Dardi nell'analisi di Segrate (il Gioco Sapiante) insista sulle componenti geometriche, monumentali dimensionali ecc. e non accenni a un certo carattere di macchina della fontana in sé”, scrive Rossi nei *Quaderni Azzurri*²². Il monumento di Cuneo e la fontana di Segrate sono macchine architettoniche che danno una risposta al programma di progetto contenuto in forma di “indizi macchinici” presenti nella frase “rubata”. Il “lavoro” compiuto da Rossi per dare seguito al testo della frase si esprime nella definizione di quel funzionamento principalmente distributivo che è l'aspetto spesso mancante nel testo di programma. Scrive Guadet che “un programme en effet ne prescrit pas les vestibules, les dégagements, les escaliers, etc. Il ne faut cependant, et la combinaison des circulations est souvent l'âme même de la composition”²³. Rossi infatti, riempie le lacune del testo della frase, progettando percorsi – per i corpi ma anche per gli elementi, come l'acqua – che realizzano macchine di cui gli stessi visitatori, con i loro movimenti e arresti, costituiscono ingranaggi essenziali.

20 Un riferimento diretto del tema della scalinata di Segrate è rappresentato dal progetto di Giuseppe Terragni, *Monumento a Roberto Sarfatti*, Altopiano di Asiago 1935.

21 Va notato che Rossi impiega la figura dello *strapiombo* per progettare due monumenti alla Resistenza partigiana che, almeno nel Nord del Paese, si è svolta prevalentemente sulle montagne.

22 A. Rossi, *Quaderno Azzurro* 8, 10 luglio 1971, 31 luglio 1971, in Aldo Rossi, *I Quaderni Azzurri 1968-1992*, F. Dal Co (a cura di), Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999.

23 J. Guadet, *Elements et théorie de l'architecture*, Paris 1909, Tomo II, p. 15.

La cartografia del programma o del committente impossibile: il progetto Joyce's Garden di Bernard Tschumi

The literary text, *Finnegan's Wake*, was used as the program for a project involving a dozen contributions by different students on a "real" site, London's Covent Garden. The intersections of an ordinance survey grid became the locations of each architectural intervention, using the regular spacing of points to accommodate a heterogeneous selection of buildings. Moreover, the point grid functioned as a mediator between the mutually exclusive systems of words and stone, between the literary program and the architectural text.²⁴

Lo studio progettuale di Bernard Tschumi e dei suoi allievi intitolato *Joyce's Garden*, si fonda sulla sovrapposizione della medesima griglia di punti a due supporti "documentali", una pagina del testo stampato del *Finnegan's Wake* e la carta di Londra. Questo dispositivo permette non solo di individuare le aree di progetto ma soprattutto di istituire un meccanismo che mette in rapporto i caratteri del testo e le operazioni di manipolazione delle architetture del luogo²⁵ (fig. 4). I progetti sono guidati da un programma che non esprime nessuna relazione volontaria con il progetto di architettura, malgrado la scelta di Joyce sia fondata anche sull'attenzione che lo scrittore irlandese attribuiva agli aspetti tipografici e perciò formali dei suoi testi, come scrive Christa-Maria Lerm Hayes:

In calling this text a programme, Tschumi seems to me to allude to the conceptual basis of Joyce's writing. Whether in Dublin or elsewhere, artwork or architecture relating to Joyce – while tackling the subject of site and space – does, in the best instances, take into account such a Joycean notion of (spatial) construction that borrows equally from mazes, constellations and choreography.²⁶

24 Dal sito *Bernard Tschumi Architects* (<http://www.tschumi.com/projects/49/#>).

25 Nella pagina del *Finnegan's Wake* scelta da Tschumi Joyce sperimenta la contaminazione tra testi in inglese e in francese.

26 C.-M. Lerm Hayes, *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce*, The Lilliput Press, Dublin 2004, p. 265.

Se l'intento di Tschumi è una sperimentazione tesa a dimostrare, in polemica con le dottrine funzionaliste, che non esiste alcun rapporto diretto tra programma e architettura, ciò che mi interessa qui è il procedimento di trasposizione tra testo e figura e le tecniche che lo costituiscono. Non è facile individuarle nel lavoro di Tschumi: nei brevi testi di accompagnamento al progetto si fa riferimento alle figure retoriche presenti nelle parti del testo intercettate dalla griglia di punti e al loro impiego nella manipolazione delle architetture intercettate dalla stessa griglia sul luogo del progetto. Il meccanismo di passaggio dal testo alla figura progettuale è quindi sia fondato sulla natura astratta delle figure retoriche e sul loro appartenere a quello spazio intermedio che unisce testo e figura²⁷, sia sulla trasformazione cartografica del testo di Joyce, operata dalla sua sovrapposizione alla griglia. Il testo si spazializza diventando un supporto che si legge cartograficamente seguendo la griglia di punti e non più solo secondo la sequenza delle righe, mentre le architetture urbane si “testualizzano” diventando materiali per l'esercizio di una retorica la cui genesi si colloca al di fuori dello spazio della città.

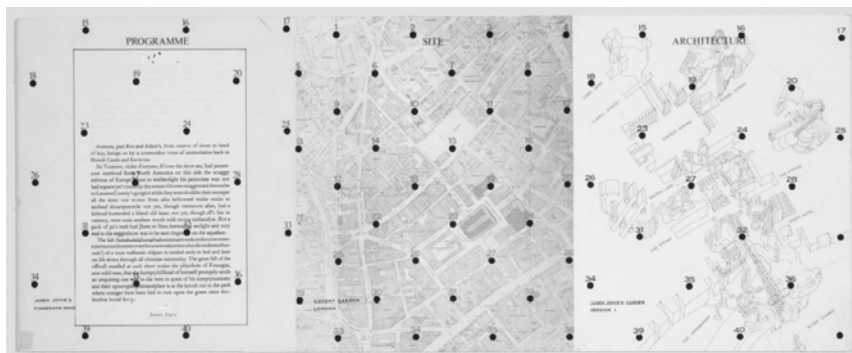


Fig. 4. Bernard Tschumi, *Joyce's Garden*, London 1976. *Programme – Site – Architecture*.

Sottolineare la “disgiunzione” tra testo di programma e figure di progetto, negando qualsiasi rapporto di causa-effetto, è coerente con l'idea che tale rapporto si connota, come abbiamo visto, per un'attività ermeneutica virtualmente infinita, i cui esiti cioè non

27 A questo proposito non si può non fare riferimento al libro di Jean-François Lyotard, *Discourse, Figure*, Klincksieck, Paris 1971.

sono elencabili una volta per tutte²⁸. D'altra parte “infiniti esiti” non significa “tutti gli esiti”, cosa che annullerebbe qualsiasi possibilità di indagare tali relazioni. “Infiniti esiti” significa che l'attività ermeneutica svolta dal progettista su un testo di programma dipende comunque dalle specificità di quel testo, le quali ritagliano una serie infinita di possibilità all'interno del campo formato da tutte le possibilità.

D'altra parte l'ermeneutica infinita del testo di programma si deve avvalere di tecniche in qualche misura “estrattive” delle figure-soluzioni del progetto. Il caso del “Giardino di Joyce” massimizza questa necessità tecnica portandola alle sue estreme conseguenze: una volta innestato il dispositivo interpretativo, esso procede meccanicamente producendo esiti totalmente descrivibili. Pur nella sua evidente provocatorietà rispetto al progetto di architettura nella sua pratica professionale corrente, la ricerca di Tschumi e dei suoi studenti dimostra che la coppia testo di programma / soluzione costituisce una macchina di progetto il cui funzionamento tecnico può essere oggetto di studio per le discipline dell'architettura (e non solo).

Il testo di programma e la soglia del progetto

Nei quattro casi affrontati, il testo di programma, esplicitamente proposto come tale o meno, assume il ruolo di un dispositivo in parte autonomo i cui effetti non sono né scontati, né aleatori, ma vengono di volta in volta prodotti da un “lavoro” che l'architetto progettista effettua in vista del progetto²⁹. Qualunque sia la genesi del testo, il suo impiego in funzione del progetto si avvale di una dimensione logico-figurale nella quale tutto è potenzialmente portatore di un significato architettonico. Dalla forma grafica che esso assume nello

28 Tale prospettiva è direttamente legata allo statuto del testo nella grammatologia di Jacques Derrida.

29 A proposito dello studio delle tecniche di questo lavoro mi permetto di rimandare al mio *Il programma: spazio del testo e figure del progetto*, in G. Motta, A. Pizzigoni, “La Nuova Griglia Politecnica. Architettura e macchina di progetto”, a cura di R. Palma, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 189-222, di cui il presente saggio costituisce lo sviluppo. Nello scritto ho cercato di sviluppare un modello di descrizione del lavoro del progettista sul programma sulla base dei “lavori” descritti nell'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud.

spazio del foglio del Codice Atlantico, dalle relazioni distributive contenute nelle descrizioni programmatiche dell'École des Beaux-Arts, dai vincoli spaziali e strutturali impliciti nella frase "rubata" di Rossi, fino alla cartografia del testo letterario operata da Tschumi, le figure architettoniche estratte dal testo rappresentano il prodotto di una sostanziale condizione di indecidibilità tra testo e figura.

Lo spazio che separa committente e progettista non è allora da considerare come una barriera su cui si infrange la possibilità di una comunicazione efficace ma come uno spazio-soglia; cioè uno spazio attivo, nel quale bisogna prima di tutto entrare per lavorare e dentro al quale si producono significati che non stanno prima né nelle intenzioni del committente, né nelle pregresse aspirazioni del progettista, ma hanno la loro epifania in quel "guado", presidiato dal dio Giano, che trasforma le parole del testo in figure del progetto.

Perciò, oltre a chiedersi cosa vi sia "tra le righe dell'architettura", sembra necessario domandarsi come l'architettura si produca anche tra righe del testo, ricordando sempre che una superficie regolarmente striata è anche, sempre, un'architettura.

Bibliografia

Austin J. L., *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1975.

Bilò F., *Programma e spazio: note su un rapporto complesso*, in "Atlante di progettazione architettonica", a cura di R. Palma e C. Ravagnati, CittàStudi, Milano 2014, pp. 358-375.

Deleuze G., *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968.

Derrida J., *Marges (Signature, événement, contexte)*, Les Editions du Minuit, Paris 1972.

Foucault M., *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971.

Gromort G., *Essai sur la théorie de l'architecture*, Vincent Fréal & C., Paris 1946.

Guadet J., *Elements et théorie de l'architecture*, Paris 1909.

J.-F. Lyotard, *Discourse, Figure*, Klincksieck, Paris 1971.

Motta G., Pizzigoni A., *L'orologio di Vitruvio. Introduzione a uno studio della macchina di progetto*, Unicopli, Milano 1998

Palma R., *Il programma: spazio del testo e figure del progetto*, in G. Motta, A. Pizzigoni, "La Nuova Griglia Politecnica. Architettura e macchina di progetto", a cura di R. Palma, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 189-222

Id., *Il n'y a pas hors du schème*, in V. Cavedagna, A.A. Dutto (a cura di), *SCHEMA. Towards a philosophical architectural dictionary*, "Philosophy Kitchen", Extra n. 3, 2019, pp. 49-68

Rossi A., *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990

Id., *I Quaderni Azzurri 1968-1992*, F. Dal Co (a cura di), Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999

Tschumi B., *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1996